

El enigma de lo femenino

Reina Roffé

I. Se dice de mí

Coco (sobrenombre del niño Manuel Puig), hay que decirlo, supo prepararse muy bien para llegar a ser «una mujer de carrera»¹. Aprendió idiomas (inglés, francés, italiano, incluso alemán) para disfrutar a fondo, en primer lugar del cine (su pasión más enraizada) y de los viajes (otro sino en su vida); después, para ocuparse de los negocios: publicar y vender sus libros internacionalmente, revisar las traducciones de sus obras o escribir directamente en inglés, por ejemplo, su novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

No era, como dijeron de él y aún hoy sostienen algunos, un neófito de la literatura ni un escritor meramente intuitivo. Sus declaraciones y cartas —buena parte de ellas recogidas en la biografía *Manuel Puig y la mujer araña* de Suzanne Jill Levine— demuestran que este autor argentino tenía una conciencia muy viva de su propio proyecto literario y del factor de riesgo de su propuesta que lo colocaría en un lugar diferenciado. En este sentido, fue más honesto y serio en la persecución de sus objetivos que algunos de sus coetáneos, todos ellos muchachos (también de carrera) pertenecientes a la galaxia latinoamericana surgida en los sesenta, porque quería, y así lo demostró, que cada una de sus novelas fuera técnica y estructuralmente distinta. En otras palabras, no copió su propio molde ni cortó en él el resto de su producción, aunque en todas las novelas diera cuenta de sus obsesiones como creador, de sus gustos y preferencias estéticas. Era, ante todo, un gran narrador cinematográfico, un guionista de largo aliento. Por eso, no le alcanzaba la hora y media de una película para desarrollar sus temas (el autoritarismo, la represión sexual y política, la imposición de roles) y de ahí que, en vez de hacer cine (había estudiado en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma), se decantara por la novela.

¹ Suzanne Jill Levine, *Manuel Puig y la mujer araña*, Seix Barral, Buenos Aires, 2002. En esta biografía su autora consigna que Puig se llama a sí mismo, tomándose el pelo, «una mujer de carrera». Siempre introducía mucho humor en sus conversaciones con amigos y en sus cartas personales.

Aunque desde su debut contó con el apoyo del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y de algunos autores reconocidos —entre ellos, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Juan Goytisolo—, el éxito de público que alcanzó con su segunda novela, *Boquitas pintadas*, afianzó los rechazos que ya había inspirado con *La traición de Rita Hayworth*, y sobre él y su incipiente obra recayó la «mirada» oblicua, que siempre juzga mal, catapultándolo bajo el manto estrellado de autor frívolo: un peso liviano que nada pintaba en el *ring* de la alta cultura. Todavía inédito, un crítico le había dicho refiriéndose al manuscrito de su primera novela: «Tu escritura es muy interesante, como experimento preliterario»². Comentarios sibilinos de este tenor, reseñas adversas o, sencillamente, el silencio y el ninguneo rodearon la aparición de sus novelas en la Argentina y, a partir de 1973, con la publicación de *The Buenos Aires Affair*, la censura política y moral, que se encargó de impedir la circulación y difusión de sus obras en el país, justificó que el silencio fuera aún más rotundo en sus pronunciamientos. Pocos, en aquellos años oscuros de Isabelitas, brujos, aberraciones dictatoriales, prohibiciones y paracensura, se atrevieron a ocuparse de un Puig que, desde el exilio, no dejó de escribir y publicar sus novelas, de suscitar interés en lectores y críticos de Italia, España o Estados Unidos. Hoy, en cambio, su obra se ha convertido en objeto de estudio y discusión. Muchos de los que antes lo catalogaron como un *best-seller* efímero, ya no muestran reparos a la hora de admitir la renovación técnica que este narrador introduce en la novelística contemporánea a través del aprovechamiento de materiales tomados de las más diversas manifestaciones populares. Prodigios que la muerte depara a ciertos autores.

Puig supo siempre, no hay más que leerlo, que en su país se daba de manera particularmente exacerbada aquello que comenta Stephen Vizinczey: «El poder de los críticos, basado en el instinto gregario, es mayor sobre las mismas personas que creen ser individualistas: la clase intelectual. Su gusto literario y su capacidad para juzgar la literatura son una parte importante de su autoimagen, una fuente de su autoestima, y por esa misma razón su temor a equivocarse —o que otros los consideren equivocados— los vuelve ansiosos de estar de acuerdo con la opinión de los expertos»³.

Precisamente, la ansiedad por acatar los dictámenes que infligen figuras elevadas a iconos prestigiados por la academia o los medios, ha provocado que, muchas veces, se denostara a autores que ni siquiera se habían leído o se ensalzara a otros de escasa valía, incluso de exigua obra, pero

² Levine, *biografía citada*. Ver p. 144.

³ Stephen Vizinczey, *Verdad y mentiras en la literatura*, Seix Barral, Barcelona, 2001.

que supieron responder a los intereses de la política cultural del momento o dieron en la tecla adecuada para despertar eso que el mismo Puig denominó «la capacidad de ser fascinado, que es tan argentina, por algo extranjero/extraño»⁴.

Para Piglia, el impacto que recibió Manuel Puig al conquistar con *Boquitas pintadas* el mercado internacional y convertirse así «en el primer novelista profesional de la literatura argentina»⁵ está narrado en *The Buenos Aires Affair*, «que es una versión cifrada de las luchas y la competencia que definen el ambiente literario». Agrega, asimismo, que esta novela «debe ser leída en la rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura (...). Puig convierte en novela policial la historia de un artista perseguido por un crítico asesino. La pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig, construido con formas y materiales *degradados* y populares. Esa versión paranoica y sagaz del mundo literario argentino (con sus alusiones a *Primera plana* y a la lucha por el prestigio y el reconocimiento) es al mismo tiempo una venganza y una despedida: ese mismo año Puig abandona la Argentina».

II. Solo en la ruta de mi destino

En efecto, Puig se va del país, para no volver, a principios de la década del setenta. Lo acompañó siempre la sensación de que nunca conseguiría el respeto anhelado de sus compatriotas y, en honor a la verdad, tampoco el de algunos otros latinoamericanos de carrera. No hace mucho, a raíz de la publicación de la biografía de Levine, Mario Vargas Llosa dio a conocer un artículo en el que habla sobre la desconfianza que le produce la escritura de Puig. Reconoce, sin embargo, que la obra del argentino es «una de las más originales de los últimos años del siglo XX»⁶, pero cree que resulta «más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora». Observa, además, que los grandes libros, «a diferencia de las grandes películas, no están hechos de imágenes sino de palabras –es decir, ideas que surgen de una serie de imágenes y, finalmente, constituyen una visión del mundo, de la condición humana, del flujo de la historia. Esta visión florece en el

⁴ Levine, biografía citada. Ver p. 170.

⁵ Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Ediciones La Urraca, Buenos Aires, 1993.

⁶ Mario Vargas Llosa, «Manuel Puig. Disparen sobre el novelista», diario Clarín, Buenos Aires, 7 de enero de 2001.

espíritu del lector, gracias a la riqueza y efectividad de un lenguaje y un estilo, y produce la fascinación de una obra literaria. En la escritura de Puig hay imágenes cuidadosas, hábilmente construidas, pero no ideas, ni una visión central que organice y le dé significado al mundo ficcional, ni un estilo personal».

Estos motivos y otros, que desarrolla profusamente en el artículo citado, lo llevan a la conclusión de que las novelas de Puig conforman la muestra más representativa de una «literatura liviana». Nuevamente el estigma. Nuevamente una voz condenatoria que parece traer ecos de viejas polémicas que nos trasladan, por lo menos, cuarenta años atrás sobre un escenario en el que se enfrentan los que, en nombre de una literatura seria, ponen el acento en el compromiso político y social contra los que defienden una literatura de imaginación, lúdica, de libertad estética y de nuevas formas de expresión. Acerca del artículo, la autora de la biografía comenta que Vargas Llosa «sigue ciego al implícito machismo de su apreciación de Puig, que no ha cambiado desde los 60»⁷. Y añade: «Además, resulta absurdo decir que Manuel no es un escritor porque sus materiales y su estilo están más influidos por el cine que por la literatura. Soslaya que el cine es y está hecho de literatura también. No cabe duda de que entre estos escritores existe (más allá de la muerte) una especie de rivalidad fraternal, sobre todo si su obra tiene una proyección semejante: Puig, Vargas Llosa, Cortázar, Cabrera y García Márquez tenían ideales, tanto políticos como estéticos, y como buenos herederos del proyecto modernista querían ser creadores totales que hicieran una revolución social y política como artística y estética. No veo por qué hay que denigrar un modo de hacerlo para glorificar otro, pero, obviamente, es una lucha por la sobrevivencia cuyo último campo de batalla es el mercado: allí, en este contexto, es donde tenemos que cuestionar los supuestos ideales políticos de algunos y la supuesta frivolidad de otros».

Por cierto, a Puig nunca le interesó trabajar con ideas elevadas y pretenciosas ni con héroes o grandes personajes de la historia. Tampoco necesitó poner en el centro de la escena narrativa a coroneles o dictadores para indagar las implicaciones del autoritarismo y las consecuencias de la represión en la sociedad civil. Una lectura cuidadosa y desprejuiciada de su obra no rehusaría advertir el contenido político que hay en ella o ver que si existe algún *desvío* en esta materia se debe, en todo caso, a la aversión que sentía por cualquier tipo de autoritarismo, prepotencia o discriminación

⁷ Daniel Molina, «Entrevista con Suzanne Jill Levine. A los besos por Manhattan», diario Clarín, Buenos Aires, 22 de junio de 2002.

provinieran de derechas como de izquierdas. Los efectos de una época en la que se abrazaron consignas y dogmas que se presentaban como la única verdad posible impregna el *corpus* de su novela *The Buenos Aires Affair*.

Los *desvíos* de Puig en distintas direcciones, que tantas críticas y sufrimientos le acarrearón, hoy resultan vías seductoras por donde seguir incurriendo. De hecho, y como la misma Levine indica en su biografía, tanto Cortázar como Vargas Llosa, que menospreciaban el tipo de literatura que hacía este autor, no dudaron en continuar sus pasos y escribir algunos libros de inclinación puigiana. Cortázar publicó *Queremos tanto a Glenda*, volumen de relatos que toma título de uno de los cuentos, en el que emerge la fascinación del rioplatense por la actriz británica Glenda Jackson. También Vargas Llosa interrumpió, por un momento, su periplo de novelas serias de corte político como *Conversación en la catedral* y escribió algo más ligero acerca de un autor de radioteatro en *La tía Julia y el escribidor* o sobre un revolucionario homosexual en *Historia de Mayta*.

Mi corazón una mentira pide

Los productos de la cultura de masas son en *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973) instrumentos que sirven para analizar las formas en la que aquella opera moldeando las emociones y el proceder de un vasto sector de la sociedad argentina. Cine, radioteatro, fotonovelas y canciones populares mueven la vida de los personajes proporcionándoles el vehículo rápido para evadirse de una realidad insatisfactoria.

En *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979), el mundo de la pantalla emerge como elemento que comunica a seres opuestos y, a la vez, genera mitos y fantasías que se erigen en núcleo primordial donde el autor introduce, proyectados como sombras, conflictos sociales y políticos. Luego, con la aparición de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), Puig lleva a su máxima expresión algo que venía proponiéndose desde el comienzo: articular un discurso que surtiera el efecto de estar exento de otra voz que no fuera la de sus protagonistas. Propuesta que continúa en *Sangre de amor correspondido* (1982) mediante la historia de un joven humilde del Brasil campesino, narrada con mentiras que lo acercan y, al tiempo, lo alejan del modelo deseado. En su última novela, *Cae la noche tropical* (1988), vuelve a reforzar esta técnica ya característica de su sistema literario rompiendo, una vez más, la convención de la voz del narrador para sustituirla por el predominio de la voz de sus protagonistas,

aquí sí, decididamente femenina. Dos hermanas ancianas, Luci y Nidia, rememoran el pasado, evocan a seres queridos que han muerto y departen sobre los sufrimientos amorosos de una vecina más joven. Mientras conversan incansablemente van componiendo la geografía íntima de su soledad, quizá la más extrema, que es la del ocaso de la vida.

El predominio de voces y personajes femeninos ha sido el componente más acusado en la obra de Manuel Puig. Ocho novelas habitadas por criaturas en apariencia simples, dominadas por los sentimientos o lo sentimental como una forma de resistencia, por un lado, a la chatura de la realidad y, por otro, a su marginación de la esfera pública.

Las películas de serie B, la novela rosa, las canciones populares y los novelones radiales que conformaron el imaginario de la clase media argentina en las décadas del 30 y el 40 se articulan en Puig como una cultura del sentimiento —que contrasta de manera estridente con la cultura de élite, donde lo sentimental debía ser reprimido— en oposición a un mundo violento, autoritario y censor. De este modo, los modelos de identificación fantástica y, al mismo tiempo, alienadores, compiten con la dimensión alienadora de una realidad hostil y descorazonada.

La resistencia, a través de la cultura del sentimiento, halla su voz más auténtica en la femenina para rastrear en el pasado personal y vislumbrar el porvenir de un amplio sector social.

Esta cultura del sentimiento ha estado siempre ligada a estéticas folletinescas, de las que Puig se nutrió, aplicándolas para armar sus tramas y dar mayor *suspense* a las historias. Casi todas sus novelas comparten con el filón folletinesco a la reina de corazones. Pero si las reinas y reinonas de Puig buscan modelos de identificación, Puig mina y explosiona las instancias del folletín. Aunque coloque en el vórtice de la narración temas y personajes afines con las distintas modalidades de éste (novelones, teleteatros, etc.), y aún cuando formalmente aparezcan rasgos explícitos de estos géneros como en *Boquitas pintadas* (subtitulada folletín), acerca siempre una reflexión explorando en las capas profundas de la interioridad individual y colectiva. Porque las novelas de Puig, a diferencia del folletín, suscitan cuestionamientos, trabajan con la contradicción y la ambigüedad de los sentimientos, que fluctúan entre lo ideal y lo real, y donde la mujer —sin ostentar poder alguno— des-punta, finalmente, como sujeto de la historia, no como objeto desvalorizado.

Las mujeres, como el protagonista homosexual de su novela *El beso de la mujer araña*, desposeídas y preocupadas por su identidad o, mejor dicho, por el papel social que se les ha atribuido, plantean el problema de la libertad personal y ponen de relieve las trabas morales que imposibilitan un lugar para lo diferente.

La convergencia de comportamientos sexuales determinados por la neurosis —como se observa en *The Buenos Aires Affair*, en la que se da un caso de exacerbación de la sumisión femenina a través de relaciones perversas, sadomasoquistas, que rayan en la esclavitud y el martirio— se constituye en metáfora de las deformaciones que imprimen las marcas de la tiranía social en el desarrollo de la personalidad.

Los personajes de Puig son criaturas que padecen principalmente dos tipos de frustraciones: la sexual y la política, que se manifiestan bajo distintas inflexiones propias de ámbitos represivos, generadas no sólo por los gobiernos de turno y la sociedad, sino también por el entorno familiar y el círculo intelectual.

En *Pubis angelical* —novela narrada por medio de dos vías paralelas que emanan de una voz femenina, una muchacha enferma, que arma la trama a través de un plano consciente (lo que dice y logra controlar de sus actos) y de otro sustentado por los contenidos inconscientes, aquellos que escapan a su dominio—, Puig implementa el marco interpretativo a partir de los recortes de la teoría lacaniana tan en boga en los años 70, poniendo énfasis en el peso significativo de la mirada. Sobre esta novela y en relación a las implicaciones psicoanalíticas expresadas en ella, Puig confesaba: «Las ideas de Lacan me impresionaron mucho y me ayudaron a comprender ciertas cosas. A mí siempre me había resultado curioso el poder de la mirada argentina. Viviendo en el exterior, noté que otros pueblos tenían una mirada más liviana. La mirada argentina pasé a considerarla particularmente crítica: analiza, juzga, exige como la de mi padre. Mi papá, en una época, lograba paralizarme. Lacan dice que una mirada intencionada, bien o mal, puede cambiar la visión de uno mismo, porque la mirada del otro es un espejo en el que uno se refleja»⁸.

Las mujeres en su obra, como él mismo, maniatadas frente a la exigencia de una mirada que parece indicarles que nunca darán la talla o que sus peculiaridades o *desvíos* difícilmente podrán ser admitidos fuera de la esfera privada, buscan en los sueños, el cine, el radioteatro y las canciones populares una realidad alternativa que, en muchos casos, las traiciona y, en otros, les ofrece la posibilidad de rebelarse, de encontrar un respiradero por donde aliviar las marcas impuestas.

«Mi primer diálogo lo entablé con mi madre» —dijo alguna vez Puig—. «La voz de ella ha sido primordial para mí». Una madre sumisa que fluctuaba entre la aceptación y la rebeldía, y cuya voz entonan, con diferentes

⁸ *Reina Roffé*, *Conversaciones americanas, Páginas de Espuma, Madrid, 2001. Ver entrevista con Manuel Puig «Melodramas subversivos».*

modulaciones, sus protagonistas. Doña Leonor y Nené en *Boquitas pintadas*; Clara Evelina y Gladys en *The Buenos Aires Affair*; Luci, Nidia y Silvia en *Cae la noche tropical*, casi todas ellas cloroformizadas por la cultura del sentimiento y enfermas de dolencias físicas y psíquicas, a veces irreparables, se oponen con el cuerpo a las curas del *establishment* y a las sucesivas e inexorables trampas que coartan su independencia o su libertad moral. Personajes femeninos que se afirman en la alienación y la desdicha para expresar el malestar de la historia con el malestar del cuerpo y los desórdenes de la mente. Hablan, a través de síntomas internos, sobre un exterior oscuro, embrutecido.

Tumores, depresión, pulsiones suicidas y locura surgen en ellas como formas de representar el infierno en el que viven y, sobre todo, como expresiones impugnatorias a la moralina de su contexto social. Así, el cuerpo silenciado de la mujer se torna, en las novelas de Puig, contestatario. Emerge de él una especie de sabiduría solapada, un conocimiento simbólico que permite resemantizar los parámetros impuestos y transgredir sus leyes.

Como las *Women Pictures* –aquellos melodramas de Bette Davis y Barbara Stanwyck que proponían protagonistas demasiado fuertes, porque en la pantalla todo giraba alrededor de una mujer y eso resultaba subversivo para la época y la gente de General Villegas, donde nació Puig en 1932–, sus reinas de corazón rojo carmesí también toman la palabra y el plató para sumar interrogantes perturbadores que problematizan el enigma de lo femenino.